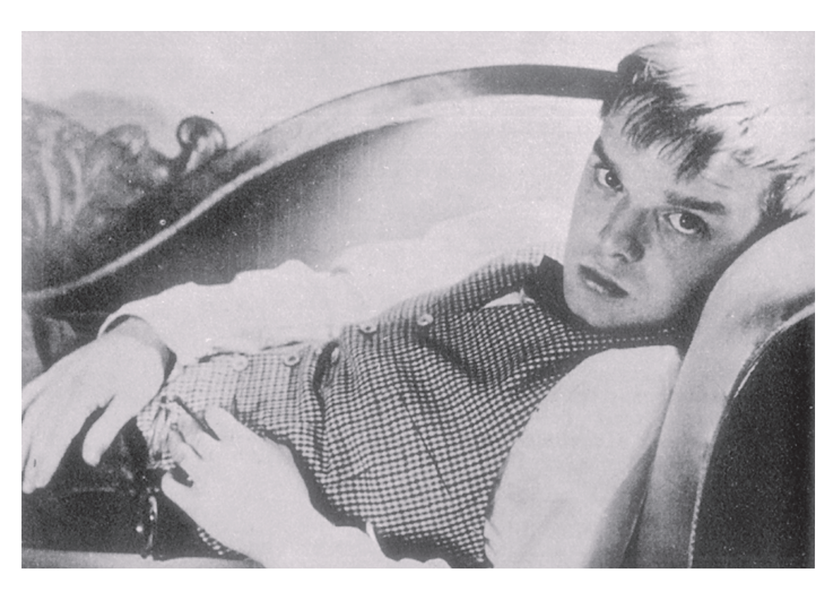


El show de Truman

Hace veinte años, poco antes de cumplir los sesenta, Truman Capote murió en Los Angeles. Había pasado sus últimos años chapoteando en un pantano de alcohol, cocaína y pastillas, abandonado por su pareja, su amante y muchos de los que solían pelearse por el honor de ser sus amigos, y acosado por el fantasma de la obra perfecta que se había propuesto escribir.



Se oyen las musas

POR CARLOS GAMERRO

En sus últimos días, Capote estaba entregado a escribir *Plegarias atendidas*, que constituiría, como su autor anunció una y otra vez, la nueva *En busca del tiempo perdido*: "Si Proust fuese norteamericano y viviera ahora en Nueva York –llegó a decir–, esto es lo que escribiría". Firmó el contrato por el libro en 1966, comprometiéndose a entregarlo para principios de 1968, fecha que fue prorrogándose una y otra vez. Entre 1975 y 1976 publicó cuatro capítulos en la revista *Esquire*: "Mojave", "La Côte Basque", "Monstruos perfectos" y "Kate McCloud"; posteriormente decidiría que el primero no formaba parte del libro y lo publicó como cuento separado en *Música para camaleones*. Y eso fue todo. La obra que habría rivalizado con la de Proust y sería publicada póstumamente en 1987 es un delgado volumen que contiene apenas los capítulos primero, segundo y séptimo, que sin el armazón de la novela se leen más bien como relatos sueltos.

Proust como veneno

¿Por qué Capote abandonó el proyecto de *Plegarias*...? Hay varias explicaciones posibles, la más fácil y menos interesante sigue siendo su adicción a las drogas y al jet set. También puede haberlo afectado la publicación de "La Côte Basque", que desencadenó un escándalo mayúsculo, pues revelaba en él las intimidades –sobre todo sexuales– de la alta sociedad neoyorquina. Los nombres de las personas reales estaban cambiados, pero cualquiera podía reconocerlas y al menos una de ellas se suicidó en consecuencia. La reacción de los sobrevivientes fue, desde su punto de vista al menos, comprensible: le habían permitido a ese advenedizo enano sureño codearse con ellos, lo habían invitado a sus casas y a sus yates, ¿y así les pagaba? Capote veía las cosas de otra manera: "¿Qué se esperaban? Soy un escritor y me sirvo de todo. ¿Es que esa gente se pensaba que me tenían para entretenerlos?".

Pero más allá de estas bravatas hasta cierto punto defensivas, la reacción corporativa del grupo lo sorprendió e hirió –algo que, dicho sea de paso, también le había sucedido a Proust, su modelo–. Pero no alcanza para explicar su renuencia a seguir trabajando en el libro. La derrota de un escritor –en tanto escritor– parece requerir, además, una explicación puramente literaria, y ésta puede encontrarse en la naturaleza misma del proyecto. Sus conocidos y biógrafos hablan una y otra vez del comportamiento autodestructivo de Capote, refiriéndose a sus hábitos de vida, ¿pero qué puede ser más autodestructivo para un escritor de talento –quizás hasta de genio, como él mismo proclamaba– que querer ser Proust? Nadie –ni siquiera Proust– puede proponerse de antemano una empresa semejante. Él mismo llegó a entenderlo así: "Sueño con él y mi sueño es una sensación tan viva como un golpe en el dedo gordo. Todos los personajes con quienes he vivido, tan brillantes, tan reales... Una parte de mi cerebro dice: 'El libro es tan hermoso, tan bien construido: no ha existido nunca un libro más hermoso'. Y la otra parte de mi cerebro dice: 'Nadie es capaz de escribir tan bien'".

En el prólogo a *Música para camaleones* (uno de los más famosos de la literatura contemporánea), Capote aclara que la interrupción de *Plegarias*... se debió no a las reacciones del público sino a una crisis creativa. Releyendo todo lo que había escrito hasta entonces llegó a la conclusión de que "nunca, ni siquiera una sola vez en toda mi vida de escritor, había explotado totalmente toda la energía y las emociones estéticas que albergaba el material. Hasta cuando era bueno, veía que en ningún momento había trabajado con más de la mitad, a veces sólo una tercera parte, de mis facultades". Y éste, justamente, sería el libro donde lo pondría todo. Publicado en 1980 –interrumpiendo una vez más el proyecto de *Plegarias*...–, *Música para camaleones* se compone de seis relatos tradicionales de impecable factura, siete "retratos dialogados" y un "relato de no ficción de un crimen americano": "Féretros tallados a mano". Los "retratos dialogados" incluyen un perfil de Marilyn Monroe, otro de Bobby Beausoleil, un asesino vinculado al clan Manson, el excepcional "Hola extraño" y uno de lo reportajes más famosos de la historia del periodismo: "Un día de trabajo", en el cual Capote acompaña a una mujer de limpieza mientras trabaja para personas a las que nunca ha visto y cuyas vidas va reconstruyendo a partir de los indicios que encuentra en sus departamentos y su amorosa simpatía imaginativa. "Féretros tallados a mano" es un relato espeluznante acerca de un terrateniente, el Sr. Quinn, que va enviando féretros en miniatura a los miembros del consejo local que le arrebataron "su" río en una votación, y luego los asesina. Capote afirmaría: "Es una destilación de todo lo que sé sobre técnica literaria: relato breve, guión, periodismo..., todo". Lo que no es, estrictamente hablando, un relato de no ficción: desde el vamos no se identifica el lugar ("un pueblo en un pequeño estado del Medio Oeste") y los personajes tienen nombres inventados, lo que lleva a suponer, correctamente, que en gran medida los hechos también lo son.

El padre de la criatura

El relato de no ficción de Truman Capote es, por supuesto, *A sangre fría*, la más famosa y quizá la más lograda de sus obras, que inauguró, según su autor, un género nuevo. Tanto se ha escrito sobre la génesis de esta novela (de cómo Capote se encontró, leyendo el *New York Times*, con la noticia del asesinato de los Clutter, una próspera familia de agricultores, en Holcomb, un pequeño pueblo de Kansas; de cómo partió hacia allá un mes después, y pasó seis años de su vida investigando el caso, haciéndose amigo de los pobladores, los investigadores y, eventualmente, de los asesinos, Perry Smith y Dick Hickock, cuya ejecución terminaría presenciando) que es mejor pasar directamente a la debatida cuestión del género. Ha sido frecuente atacar la presunción de Capote, demostrando que hubo novelas de no ficción antes de la suya. Entre ellas, *Operación masacre* de Rodolfo Walsh, que los argentinos proponemos como verdadera fundadora del género con la misma tozudez con que pregonamos nuestra potestad sobre el colectivo, la birome y el dulce de leche.

Si bien hay justicia en el reclamo, también es cierto que un invento no es sólo de quien lo inventa sino de quien lo patenta, y Capote –por yanqui, famoso y propagandista nato– tenía todas las de ganar. Además, Capote sirve la novela con teoría incluida (como hicieron, en otro contexto, los franceses del *nouveau roman*) mientras que las reflexiones teóricas de Walsh sobre la no ficción llegan quince años después de la obra en sí. Dos características son esenciales a la novela de no ficción tal como Capote la practica en *A sangre fría*: a) la verdad, es decir, la absoluta correspondencia entre los hechos novelescos y los reales, y b) la objetividad, el borramiento de la persona del investigador –Capote, en este caso–, que no aparece en su obra, como sí lo hace Walsh en *Operación masacre* (el imperativo del compromiso político, central a la concepción del género en Walsh y absolutamente indiferente, si no hostil, a la de Capote, parece demandar la presencia del autor-narrador). La conjunción de verdad factual y objetividad del punto de vista sería el rasgo distintivo de la novela de no ficción que practica Capote (aunque aparezca en persona en "Féretros...").

Con respecto a lo primero, en *A sangre fría* la verdad de los hechos narrados parece incuestionable. Quienes han intentado hallar a Capote en falta no desenterraron más que errores tan nimios (como que la yegua de Nancy Clutter no fue vendida a un forastero sino a un lugareño) que terminaron apuntalando, en lugar de refutar, su jactancia. Aun así, se permite una escena inventada, al final: un encuentro imaginario entre Al Dewey, el investigador del caso, y Susan Kidwell, amiga de Nancy, en el cementerio donde están enterrados los Clutter. Hablan de los estudios de Susan, del casamiento del ex novio de Nancy, del ingreso del hijo de Al a la universidad; un final que parece calcado del de *El arpa de hierba* y cuyo mensaje es claro: la vida continúa a pesar de todo. "Me criticaron mucho por ello –admitió Capote–, me decían que debí terminar con las ejecucio-

***A sangre fría* es más que una gran aventura periodística y el relato de un hecho espeluznante; funciona como cifra del conflicto entre las dos Américas: la del exitoso, arrogante, sedentario, conservador, religioso hombre de familia W.A.S.P. y la del ex convicto nómade, artista malogrado, autocompasivo, mestizo, solitario y eterno *outsider*.**



nes, con aquella horrible escena final. Pero yo sentía que debía regresar a la ciudad, hacer que todo volviera a cerrar el círculo, terminar en paz." Las exigencias del final –momento de condensación máxima de sentido en cualquier obra– lo llevaron a abandonar, por una vez, la exigencia de verdad. Pero salvo esta excepción, la factualidad se respeta sin grandes problemas. Es con el imperativo de objetividad que empiezan las paradojas.

Mecánica (cuántica) narrativa

Capote viajó a Holcomb un mes después de los hechos y a partir de entonces vivió en el pueblo, habló casi a diario con el investigador del caso, compartiendo informaciones e hipótesis; estaba entre los lugareños cuando llegaron los dos sospechosos esposados, habló con ellos cientos de veces, se convirtió en amigo de ambos; presenció a pedido suyo los ahorcamientos y pagó las lápidas para sus tumbas. De todo esto, nada queda en la obra, salvo rastros fantasmales, como cuando, cerca del final, Hickock hace un largo relato a "un periodista" que no se nombra y no es otro que el propio Capote. En otras palabras, Capote fue también uno de los protagonistas de la historia e influyó sobre el curso de los acontecimientos: el minucioso y sistemático borramiento de su presencia implica, de alguna manera, un falseamiento de los hechos; y objetividad y verdad, en lugar de ir de la mano, terminan oponiéndose.

A sangre fría se convierte así en un texto que parece haber sido escrito para demostrar la pertinencia de las modernas teorías de la física, que aseguran que la presencia del observador inevitablemente modifica los hechos observados.

De todos modos, es indudable que, desde el punto de vista emotivo y estético, Capote eligió el camino correcto: al borrar las marcas de su presencia, la subjetividad acotada e identificable del narrador personal se convierte en una subjetividad difusa, omnipresente, que permea cada línea de la obra, en la cual Capote desaparece de un modo que hubiera llenado de orgullo a su maestro Flaubert, quien proponía que "el autor debe, en su libro, ser como Dios en el universo, estar presente en todas partes y no hacerse jamás visible en ninguna".

Pero éste no es un proceso que se pueda hacer sin sacrificios. Una oportunidad perdida fue la del juego barroco entre planos de realidad y ficción que la inclusión del autor y la novela dentro de la novela hubieran permitido: al igual que en la segunda parte del *Quijote*, en la cual los personajes han leído la primera y están pendientes de la aparición de la segunda y todo esto influye sobre el curso de los acontecimientos, hay un momento en que la inconclusa novela *A sangre fría* comienza a afectar las vidas de los personajes de *A sangre fría*. Gracias a ella, Perry y Dick se saben estrellas, e intentan influir sobre lo que Capote escribirá, tratando, por ejemplo, de convencerlo de que el crimen no fue planeado, para que sus apelaciones se vieran favorecidas por esta versión. También les preocupaba el título, sobre el cual Capote venía mintiéndoles: "Me han dicho que el libro está a punto de imprimirse y que van a venderlo después de nuestras ejecuciones. Y el libro *sé* que se titula *A sangre fría*. ¿Quién miente?... Francamente, *A sangre fría* es algo que clama a la conciencia", le escribió indignado Perry. El libro se ha vuelto parte de la historia que cuenta, la historia se ve afectada por el libro: la realidad copia a la no ficción.

El espejo del alma

Perry y Dick consideraban a Capote su amigo y benefactor, y hasta horas antes de la ejecución estuvieron llamándolo desesperados, creyendo (erróneamente, según parece) que podría aplazarla. Y aunque hubiera podido, Capote sabía que sólo podría terminar el libro una vez que los ejecutaran, y ya venía de dos años de torturas, con el libro escrito –salvo por el final– y un aplazamiento tras otro, sintiendo que apenas la vida de dos hombres se interponía entre él y la publicación, con la consiguiente realización de todos sus sueños de dinero y fama. Así, contaría a una de sus amistades, "el Tribunal supremo ha rechazado las apelaciones, así que pronto puede suceder algo... Me he llevado tantas decepciones que ya casi no me atrevo a confiar. Pero... ¡deséame suerte!", y a otra confesó haber pensado, cuando uno de los abogados defensores sugirió que Perry y Dick no sólo podían librarse de la horca sino conseguir la libertad, "¡sí, y espero que tú seas el primero al que se carguen, hijo de puta!". Al menos uno de los críticos, su antiguo amigo Kenneth Tynan, lo acusaría frontalmente: "Por primera vez un escritor de primera fila, e influyente, se ha encontrado en una situación tan privilegiada y cercana a unos criminales a punto de ser ajusticiados y, en mi opinión, ha hecho menos de lo que pudo para salvarlos". Capote nunca se lo perdonó.

La amistad entre Capote y Perry Smith es una de las fundamentales historias detrás de la historia, y podría suministrar material para un libro casi tan atrayente como *A sangre fría*. Perry es sin duda el personaje central de la novela, y al decir de Norman Mailer, uno de los más interesantes de la literatura norteamericana. Hubo desde el comienzo una secreta afinidad entre los dos: eran *outsiders*, casi enanos (Perry por un accidente), de infancias desgraciadas y "sensibilidad artística" y, como sugiere Gerald Clarke, biógrafo de Capote: "Ambos se miraron y vieron al hombre que pudieron haber sido". Esto explica que el dilema moral ante el cual Capote se encontró traspasara las fronteras de la ética periodística o novelística (si es que tal cosa existe) para volverse emocionalmente devastador. Confesó haber llorado sin parar durante dos días y medio tras la ejecución, y nunca se repuso del todo. "Nadie sabrá nunca lo que *A sangre fría* se llevó de mí. Me chupó hasta la médula de los huesos." Y no era para menos. Forzado por las circunstancias que él mismo había ayudado a crear, había terminado elevando plegarias para que colgaran a dos hombres, uno de ellos su siniestro *doppelgänger*, y sus plegarias habían sido atendidas.

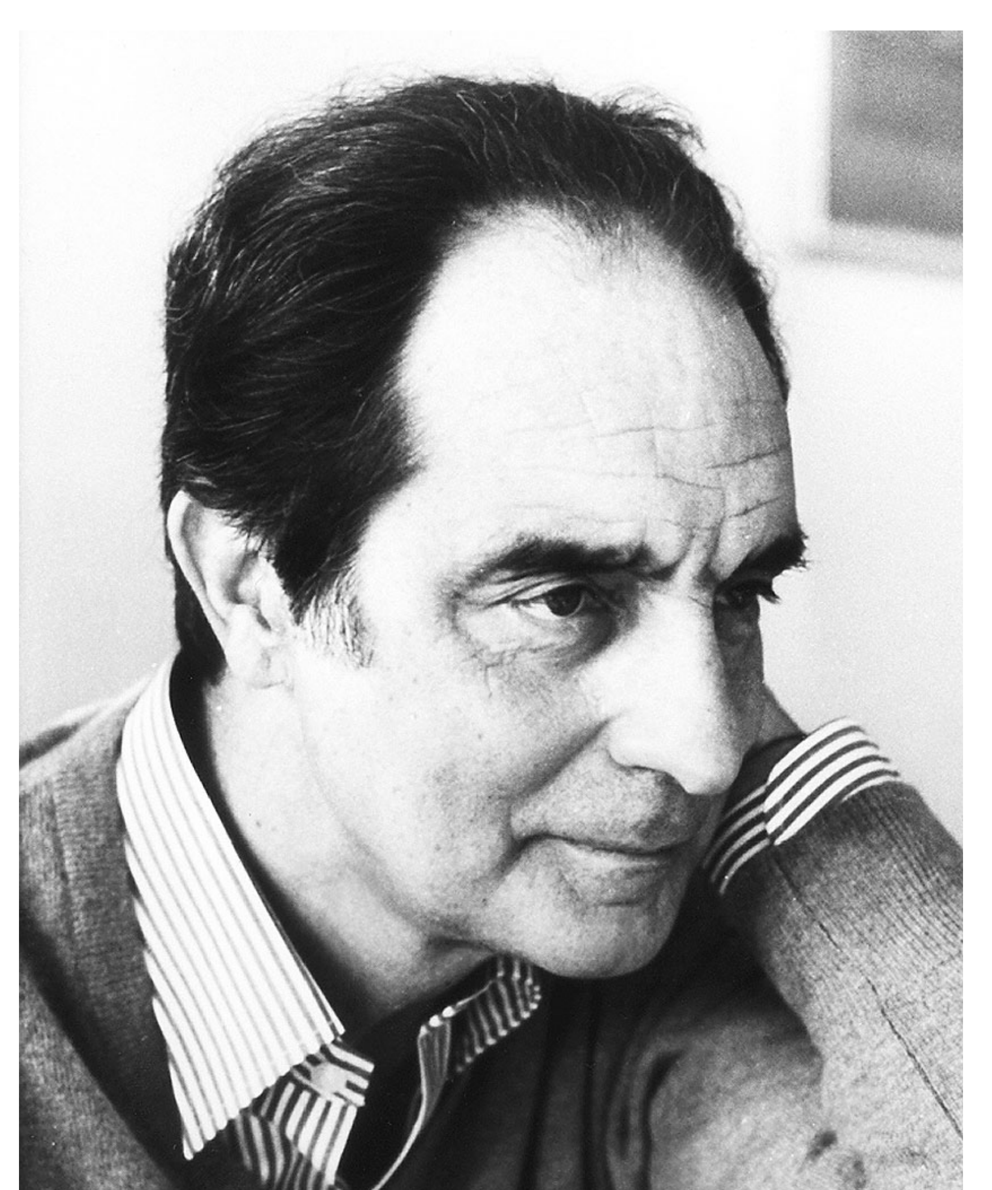
Freaks

Si *A sangre fría* es más que una gran aventura periodística y el relato de un hecho espeluznante es porque Capote se había topado con un crimen que pudo funcionar como cifra del conflicto entre las dos Américas: la del exitoso, arrogante, sedentario, conservador, religioso hombre de familia W.A.S.P. Herb Clutter y la del ex convicto nómade, artista malogrado, autocompasivo, mestizo, solitario y eterno *outsider* Perry Smith. La novela comienza mostrando en un montaje paralelo la vida casi idílica de los Clutter en su comunidad y la mezquina *road movie* de los dos inadaptados, y sabemos que cuando las dos líneas se crucen sólo puede sobrevenir la tragedia. Esta oposición, que en *A sangre fría* se ve como inconciliable, encontraría su momento de síntesis en la siguiente obra de no ficción: Mr. Quinn, el terrateniente asesino de "Féretros tallados a mano", es una prolija fusión de Herb Clutter y Perry Smith.

"Todo esto ha sido la experiencia más interesante de mi vida, y de hecho la ha cambiado, ha modificado mis puntos de vista sobre casi todo", dijo Capote, pero ésta no fue la primera vez que algo así le sucedía. De hecho pasó toda su vida reinventándose a sí mismo, y haciéndolo, como corresponde a un escritor, a través de su obra. Nunca se encasilló ni permitió que lo encasillaran: iba pasando de una vida a otra, y cada novela era el portal. Nadie, ni siquiera él mismo, hubiera podido predecir que el autor de la delicada *Desayuno en Tiffany's*, una encantadora *nouvelle* que contribuyó como pocas a mitificar Nueva York y le aportó a Holly Golightly, un personaje sin el cual es tan difícil concebirla como a Londres sin Sherlock Holmes, sería capaz de escribir *A sangre fría*; como tampoco podría anticipar la glamorosa ligereza de aquella novelita quien leyera la barroca y esforzada escritura de *Otras voces, otros ámbitos*, un relato de ese gótico sureño que dejó tras de sí el reflujo de la gran marea faulkneriana y que brilló en la obra de Carson McCullers y Flannery O'Connor; literatura de *freaks* queribles que en Capote empieza a teñirse de la clase de sentimentalismo nostálgico que exhiben películas como *Matar a un ruiseñor* (en la cual el pequeño Truman es personaje), *Tomates verdes fritos* o *El gran pez*. El sur, no obstante, fue su cuna, y también la de su escritura, aunque a diferencia del gran maestro literario de la región, Faulkner, Capote escribía mejor sobre los mundos a los que se trasplantaba. El sur, quizá, fue siempre demasiado doloroso.

Abandonado por sus padres, buscando el afecto en seres marginales como él (como su prima retrasada Sook, la sexagenaria protagonista de "Un recuerdo navideño", uno sus cuentos más conmovedores), en este ambiente hostil o al menos ajeno a toda afición literaria, según él mismo nos cuenta, a los diecisiete "ya era un escritor consumado y estaba listo para publicar", algo que haría, acto seguido, con sus primeros relatos, en las más prestigiosas revistas, como *The New Yorker* y *Harper's Bazaar*. Había empezado a escribir a los ocho años, "sin saber que me había encadenado de por vida a un amo noble pero despiadado... Cuando Dios te da un don, te da también un látigo", diría famosamente en el prólogo de *Música para camaleones*.

Con ese látigo, y hasta el final de sus días, se flagelaría hasta morir.



EPISTOLARIOS

Un amor calvinista

Las cartas de amor que Ítalo Calvino le envió a su amante Elsa de Giorgi han salido a la luz, contra la voluntad de los corresponsales. Los principales diarios italianos aprovecharon el caso para amenizar la canícula europea con acusaciones políticas cruzadas.

POR ARIEL MAGNUS

Entre las incontables cartas de Italo Calvino (1923-1985) que reúne el epistolario de 1600 páginas publicado por Mondadori hay una del 30 de abril de 1955 dirigida al colega y editor Elio Vittorini en donde Calvino defiende la novela *El coetáneo* de Elsa de Giorgi (1915-1997). “El libro debe ser leído como las Memorias o los Epistolarios de las damas del setecientos, en donde la mundanidad, el salón, es un dato de partida que no puede no ser aceptado y a través del cual se presenta la crónica de la cultura, la política y la ‘pasión del siglo’. Todo lo que dices sobre el acopio de adjetivos y atributos es justo; a lo que habría que agregar un mar de superlativos que yo le hice tachar por entero. Pero es un hecho que este tipo de dama vive en superlativo.” Una escueta nota de la cronología aclara que ese año Calvino “comienza un romance con la actriz Elsa de Giorgi”. Un romance, calla la edición, que habría de durar tres años y del que quedarían cientos de cartas. Censuradas, tal vez, y no precisamente por falta de espacio.

Los amores difíciles

“En los últimos años estuve consolidándome en una polémica antivitalística”, escribe Calvino (soltero, 32) a Giorgi (casada, 40), “anduve defendiéndome de cualquier sugestión que no fuese controlada y racional, y ahora, cuando estoy preso de este nuevo amor que se encadena como una fuerza de la naturaleza, me siento compelido más que nunca a participar de todas las manifestaciones que tengan un sabor de vida lo más conciso posible, de alta noche, de frenesí, de pasión”. Frenéticamente apasionado, Calvino llegaba a escribirle a su “paloma”, su “rayo de sol”, hasta dos cartas por día, eróticas como las de James Joyce a Nora Barnacle, poéticas hasta la cursilería, felices, desesperadas. “Cara, levadura de mi vida, color de mi retina, perfume, sol, cuando te poseo me parece que siempre he de caminar por sobre el mundo como si anduviese a caballo”; “no sé qué hacer para apagar este infinito deseo de besarte, de comprimirte, poseerte, amor, *donna* mía, ídolo, dolor”; “un amor legendario, petrarquista, el nuestro”.

Calvino no sólo consiguió que la editorial en donde trabajaba de lector (Einaudi) publicara la novela de su amante clandestina (que ella dedicó a su marido), sino que confiesa en sus cartas una influencia literaria inversa: “Amor mío, nunca habría pensado que enamorarme de ti pudiese incidir tan profundamente en mí, al punto de tocar, de abrir una crisis incluso en la instrumentación técnica de mi trabajo, en mi estilo”. De hecho, fue a esa misma “Paloma” que le dedicó por esos años su libro *El barón rampante* (1957), y a ese mismo “Raggio di sole” (anagrama imperfecto de Elsa de Giorgi) sus *Cuentos populares italianos* (1956). Pero ¿quién era la *donna* que logró desestabilizar emocional y hasta estilísticamente a este autor con fama más bien de libresco y retraído?

La condesa obesa

Cuando conoció a Calvino, la actriz Elsa de Giorgi, conocida por *Te amaré siempre* (Mario Camerini, 1933) y otra veintena de películas, ya se dedicaba al teatro y había pasado a ser condesa. “La *contessa* marcusiana y algo obesa”, como la definía Rafael Alberti, según recuerda el escritor catalán Terenci Moix (1942-2003) en un artículo publicado en *El País*. Dice Moix: “A Rafael le divertía extraordinariamente aquella dama exuberante, hiperbólica, que en los años treinta había conocido un instante de gloria como rubia ingenua de las películas de teléfonos blancos. Pregonaba constantemente que había inspirado algún personaje femenino de Italo Calvino –su amante supuesto–; se definía como ‘*donna di cultura*’ y le gustaban los intelectuales más que a un tonto un rotulador. Publicó libros, tuvo un consultorio erótico en una *teúve* de su propiedad y se contaba entre las damas que protegieron a Pasolini. Muchos años después, él le dio un papel en *Saló o los 120 días de Sodoma*. Era una de las tres celestinas perversas. Rafael tuvo tiempo de reír agusto: ‘¡Por fin Elsa ha conseguido realizar su sueño: enseñar el culo a todos los italianos!’”.

Elsa debía el título a su matrimonio con el conde Sandrino Contini Bonacossi, un partisano hijo de un comerciante de objetos de arte que se había hecho rico durante el gobierno fascista. En julio de 1955, cuando el *affaire* con Calvino estaba en sus dulces comienzos, Bonacossi desapareció sin dejar huellas. Reapareció en 1956 con una carta desde Norteamérica en la que declaraba a Elsa su heredera universal. Veinte años más tarde se colgó en su casa de Washington. Para esa época ya se había separado de Elsa y la había borrado de su testamento. La última película de la diva que había trabajado para Pasolini, Visconti y Strehler (*Pussière de diamant*, de Fahdel Jaibi y Mahmoud ben Mahmoud, 1992) deja sospechar que su situación económica no era holgada. Tal vez fue eso lo que la llevó a vender las cartas comprometedoras en 1994, luego de utilizarlas en su novela *He visto partir tu tren* (1992). El Fondo de Manuscritos de Pavia recibió el material con la expresa prohibición de darlo a conocer en los próximos 25 años.

Políticas del amor

“Por caminos no necesariamente institucionales”, Stefano Paolo tuvo acceso a las cartas e hizo públicos sus descubrimientos (“¿Un hecho privado? No, un hecho público; por muchos motivos, literarios y culturales”) en dos artículos aparecidos en el *Corriere della Sera* el 4 y 5 de agosto pasados. El 7, *La Repubblica* publicó una irritada reseña de este “espionaje por el ojo de la cerradura”, y al día siguiente el *Corriere* calentó la discusión acusando a *La Repubblica* de creerse dueños de la cultura. Desde que cayó el fascismo, acusa Ernesto Galli della Loggia del *Corriere*, la izquierda italiana tiene el monopolio de la cultura, decide qué cosa es bella o no, democrática o no, y cuándo y cómo deben ser publicadas las noticias. En su inmediata réplica, Eugenio Scalfari (fundador de *La Repubblica*) le quita importancia al hallazgo (el amorío no era un secreto para nadie), acusa al *Corriere* de violar el *copyright* de los herederos de Calvino, establece que nada de eso ayuda a conocer mejor la obra del autor (Calvino asiente desde su tumba) y resta todo valor literario a las cartas: “Italo, conociendo la predilección de su amante por un cierto género de misivas adoradamente erótico, escribió esas cartas más con la mano de Elsa que con la propia”. A renglón seguido, se ocupa del antiguo complejo de inferioridad de la derecha respecto a la supuesta hegemonía cultural de la izquierda y aprovecha para recordar que la televisión *nella sua totalità* es patrimonio de Berlusconi. Al otro día apareció la respuesta del *Corriere* mofándose de los celos de *La Repubblica* por haberse perdido la primicia, insistiendo en la dictadura cultural del PC italiano y anunciado que ya la misma discusión muestra que esa hegemonía está llegando a su fin...

Las cartas de amor han devenido así en artículos de guerra, de un romance privado se hizo un debate político. O como decían ya hace años los maestros de París: “Todo es político, empezando por las cartas a Felice”.

FOTO: RAFAEL YOHAI

TEORÍAS DE LA DEMOCRACIA

Para acabar con el Estado

Miguel Abensour, profesor emérito de la Universidad de París 7 y ex presidente del Colegio Internacional de Filosofía, estuvo en Buenos Aires, invitado por la Embajada de Francia y el Centro Franco-Argentino de Altos Estudios (UBA). Editor junto a Pierre Clastres, Cornelius Castoriadis y Claude Lefort de la revista francesa *Libre* durante los años ’70, ha perseguido en sus escritos las huellas del pensamiento utópico. En castellano, se ha publicado su libro *La democracia contra el Estado*, una indagación de las intuiciones de Marx sobre las paradojas de la “democracia verdadera”.

POR VERÓNICA GAGO

El título mismo de su libro *La democracia contra el Estado* parece retomar la pregunta de Pierre Clastres sobre la existencia de sociedades contra el Estado. ¿Por qué?

–Efectivamente, en el título de la obra *La democracia contra el Estado* hay una especie de homenaje a Clastres. Es la idea que durante milenios la sociedad humana que tenía una dimensión política no era una sociedad *sin* Estado como dicen los antropólogos políticos habituales, sino una sociedad *contra* el Estado: es decir, una sociedad movilizada contra el surgimiento de un poder político separado. Esta problemática de la no-dominación vuelve a aparecer en esta idea de democracia contra el Estado. Marx tuvo en su texto de 1843 (*Crítica del Derecho del Estado* de Hegel) esta intuición muy valiosa que lo que él llama la “verdadera democracia” o “la democracia en su verdad” sólo puede constituirse en una lucha contra el Estado. Entonces, yo traté de separarme un poco del texto de Marx y ver cómo esa problemática todavía puede interesarnos hoy. Y, desde ese punto de vista, pretendo demostrar que lo que encontramos en Marx lo encontramos en la efectividad de la historia, es decir, en las grandes revoluciones modernas. Pienso que todas las grandes revoluciones modernas, en tanto que revoluciones democráticas, contienen una pulsión, un movimiento contra el Estado. Y de cierto modo, si la democracia moderna tiene una relación con esas grandes revoluciones, lo que Hannah Arendt llamaba “el tesoro perdido”, debe contener en sí misma algo de ese movimiento contra el Estado. Hay un antagonismo entre la democracia como acción política y el Estado. Es por eso que recurrí al filósofo alemán Simmel para tratar de dar cuenta de esta oposición entre la democracia y el Estado a partir de lo que él dice de la tragedia de la cultura: es decir, que la cultura sólo puede manifestarse cuando hay fenómenos que se vuelven contra la cultura.

¿Qué quiere destacar cuando analiza el “momento maquiaveliano” en Marx?

–Si pensamos que la filosofía política moderna tiene dos tendencias, una “iusnaturalista” y otra “cívico-republicana”, es mucho más interesante poner a Marx en esta segunda tendencia, con una genealogía que es Maquiavelo-Spinoza-Marx. Pienso que en el texto de 1843 había una dimensión distinta que se ve aparecer en todo su trabajo para tratar de explicar qué es la verdadera democracia. Me parece que no se trata solamente de un momento privilegiado, sino de una dimensión subterránea de la obra de Marx que resurgiría, precisamente, cuando Marx interpreta la Comuna de París. Lo que hay en común entre 1843 y la Comuna de París es que se trata en ambos casos de la desaparición del Estado.

¿Maquiavelo-Spinoza-Marx es una genealogía antidialéctica en el sentido de que enfatiza la perspectiva del antagonismo por sobre la de la síntesis?

–Diría que donde hay un vínculo común, aparte del problema de dialéctica o anti-dialéctica, entre estos tres pensadores, me parece que piensan lo político separado de la dominación. Evidentemente que en el Marx del ‘43 hay un ataque contra la lógica del Estado en tanto que lógica integradora, es decir, una lógica que va más allá de todas las contradicciones. Lo importante para nosotros es orientarnos hacia una crítica del Estado que sea una dialéctica negativa, es decir, que conserve la crítica del Estado o el distanciamiento respecto del poder, de la *arché*, es decir, una posición que podríamos denominar de anarquía. Una postura que le impide al Estado cerrarse como un todo sin que esta dialéctica pueda dar lugar a una nueva afirmación.

¿Cuáles son los elementos de la teoría anarquista que Ud. cree relevantes para una teoría de la democracia contra el Estado? Desde su perspectiva, ¿se puede equiparar una posición anti-estatal con una posición anarquista?

–El problema respecto del anarquismo tradicional –aunque habría que explorar las distintas posturas– es que apunta efectivamente a una supresión del Estado, pero en nombre de un renacimiento de lo social, de un vínculo social que podría evitar la existencia del Estado *y* de lo político. Personalmente, considero que la cuestión política es imborrable. Y si tiene que haber un nuevo pensamiento anarquista, este pensamiento debe aceptar pensar en esta permanencia de lo político.

Usted habla de una constante “institución política de lo social” y, a propósito de lo que acaba de decir, la pregunta es cómo piensa Ud. la relación entre lo social y lo político.

–Yo uso la expresión institución política de lo social, que proviene de Claude Lefort, y creo que uno de los puntos esenciales de su pensamiento es que nunca disocia lo político de lo social en la medida en que para él lo político es la posición que toma tal o cual sociedad frente a lo que él llama “la división originaria de lo social”. Por ejemplo, la democracia es esa forma de sociedad que da lugar al conflicto y a la división originaria de lo social. Lo que me parece importante en este punto de vista es que hay una articulación permanente entre lo político y lo social. Por ejemplo, hay algo importante respecto de pensadores como Hannah Arendt, que tienen tendencia a separar completamente lo político de lo social. Pero esta articulación también es importante a nivel práctico porque justamente me parece capaz de disipar las ilusiones que piensan poder reconstruir lo social, dar nacimiento a una nueva socialización, haciendo desaparecer la política. Me parece que todo proyecto de hacer desaparecer la política en nombre de una reconciliación de lo social o el advenimiento de algo social armonioso y pacificado, es extremadamente peligroso y lleva en sí mismo los gérmenes de una recaída en la dominación totalitaria.

¿Entonces lo social y lo político se presuponen mutuamente?

–Sí, y por eso es muy importante hacer una distinción entre política y Estado. Cuando digo que en la democracia hay una tendencia a luchar constantemente contra la forma del Estado es porque pienso que la democracia es una forma de comunidad política que se constituye permanentemente y que permite distinguir, abrir una brecha, entre la política y el Estado. La democracia está contra el Estado en la medida en que la política *también* puede estar contra el Estado.

NOTICIAS DEL MUNDO

NOTICIAS DEL MUNDO

SUBSIDIOS AL ARTE Hasta el 31 de agosto hay tiempo para presentar los proyectos a ser subsidiados por el flamante Fondo de Cultura BA que el gobierno porteño destina al fomento de la cultura, las artes y las ciencias. El subsidio contempla cinco líneas que permanecerán todos los años y una a ser modificada (que en el 2004 es para "Arte joven"). Dentro del programa de incentivos se incluye la Línea Creadores, que consta de subsidios de hasta 10 mil pesos "para artistas, investigadores, gestores culturales y científicos, destinados a la creación, la formación, la producción y la difusión" de sus obras. Los subsidios pueden estar dirigidos a la producción de un bien cultural, artístico o científico; a la incorporación o renovación de equipamiento y tecnología; a tareas de perfeccionamiento en la Argentina o el exterior; o, por último, a la participación en congresos, festivales y convocatorias similares en el país o el exterior. Los proyectos deben ser presentados para su evaluación en Avenida de Mayo 575 PB, de lunes a viernes de 11 a 17. Informes: fondocreadores@buenosaires.gov.ar
Dentro de la Línea Industrias Culturales hay dispuestos subsidios de hasta 30 mil pesos para empresas del sector editorial que proyecten expandir su capacidad productiva o para la edición y publicación de nuevos productos. Para consultas hay que dirigirse a Villarino 2498, teléfono 4126-2950, o por e-mail a subsidios@cmd.org.ar
En sus seis líneas (además de las nombradas, también hay subsidios disponibles para Microemprendimientos comunitarios, Emprendimientos asociativos, Patrimonio cultural), el presupuesto total destinado al programa es de 3 millones de pesos para el 2004. Entre los requisitos figura poseer domicilio en la Ciudad registrado con anterioridad al 1º de enero de 2004. El Fondo entiende a la producción cultural "como uno de los motores del desarrollo económico de la Ciudad y como uno de los más importantes vehículos en la construcción de ciudadanía", y pretende ser "una herramienta fundamental para potenciar el desarrollo del talento y un instrumento estratégico pensado para el presente y el futuro". Más información y los formularios pueden bajarse de la web del GCBA www.buenosaires.gov.ar

M.D.A

Parole, parole, parole

El artículo de Alejandro Katz, "Editar en Iberoamérica: obstáculos y perspectivas", publicado el domingo 15 de agosto en *Radarlibros*, desencadenó una polémica a propósito de las imputaciones que allí se leían. En esta edición, Daniel Divinsky, editor de peso en el mundo de la edición independiente, le contesta a Katz.

POR DANIEL DIVINSKY

Leí con estupefacción el texto firmado por Alejandro Katz, "lúcido observador del mundo editorial", según el enfático copete de la nota (es decir: actualmente no participante), publicado el domingo último en *Radarlibros*, y no puedo resistir el deseo de analizarlo.

Tras una introducción que el nunca bien ponderado gobernador Saadi calificaría de "pura cháchara", pasa a las efectividades conducentes.

Y a partir de allí, cuestiono, en primer lugar, el uso de la primera persona del plural. A menos que se trate del plural mayestático que usa el Papa (no creo que Katz crea serlo, ni que esté habilitado para ello). No siento que me aludan las imputaciones denigrantes contenidas en buena parte del artículo. Su autor denota estar reconociendo las taras que menciona *en nombre y representación* de todos los editores latinoamericanos. Eso sí, dejando aparentemente a salvo a los españoles: el único Estado bobo es el latinoamericano cuando compra libros, y no el español, que paga millones de dólares por obtener una condecoración para su Presidente de Gobierno.



Nunca, en mi larga carrera como editor pagué una "compensación personal" a funcionario alguno para estimular la compra estatal de los libros que edito: en ningún caso en el que se compraron títulos del fondo editorial de Ediciones de la Flor en los años posteriores a la reinstauración de la democracia se nos solicitó, ni ofrecimos, ninguna dádiva (antes de la última dictadura militar, y durante ésta, no se nos compró libro alguno). Presumo que muchos colegas podrían dar testimonio de lo mismo. Esto no implica sostener ingenuamente la incorruptibilidad de *todos* los funcionarios, pero sí dejar a salvo al menos a algunos de ellos, y no caer en el estereotipo y el prejuicio.

También es un disparate su rotunda afirmación acerca de que las perspectivas de la industria editorial en el continente "no parecen ser prometedoras" al igual que "el futuro de Iberoamérica", imputando ese apocalíptico destino a la voluntad de "la mayoría de quienes allí actuamos como editores". A menos que se funde en la actitud de algún ignorado grupo de editores masoquistas o en alguna actividad editorial suya actual, que no me consta.

Siempre se dijo que la autodenigración era característica de ciertas etnias. Esta autodenigración de los editores latinoamericanos en la que incurre Katz, sin mandato alguno de aquellos a quienes incluye, parece responder a la voluntad de excluirse: el que "señala" sería diferente.

¿Tendrá su motivación que ver con el foro en el que leyó su ponencia? Porque si es así estaría intentando agregar una línea de concepto a su currículum: "Yo soy diferente, porque denuncio". Sería explicable, sin duda, si se tratara de una necesidad de inserción laboral, pero ni siquiera eso legitima la generalización.

A la misma orientación parece responder su inexplicado "cambio de opinión", que "es un problema" (naturalmente para Katz, que no aclara sus razones). Recordemos. Dice que en su opinión "a la hora de intentar comprender los obstáculos que enfrenta la edición en América latina, no debe ponerse en primera línea ni el problema de la concentración, ni el origen del capital" (aclara hidalgamente que "hace algunos años" no pensaba igual).

¿De qué estamos hablando, Alejandro? La ocupación del espacio librero, la absorción de buenos escritores latinoamericanos –que en teoría están en contra de la concentración editorial pero que firman agradecidos contratos que les brindan suculentos anticipos–, la promoción de ventas con inversiones publicitarias que carecen de toda relación con los méritos del título que se promueve, ¿no están relacionados con la concentración? Los contenidos y autores que se difunden más intensamente, ¿no están relacionados con el origen del capital? Por favor, que me devuelvan la plata de la entrada: como dice Fontanarrosa, el mundo ha vivido equivocado. Felizmente alguien viene a esclarecernos.

Pero intenta confundirnos con el concepto de "comoditización", porque allí se olvida de la invasión del mercado argentino, por ejemplo, con saldos de libros españoles que se vendían casi por kilo en la época del peso falso, que a esos efectos valía un dólar. Y nos vuelve a confundir con la mala utilización del concepto de "anomia sectorial". No vayamos a Durkheim porque se hizo tarde, pero el mundo editorial español hoy, ¿es un ejemplo de sistema de valores claro?

Un hermoso libro de Aldo Pellegrini (editor él mismo) se llama *Para contribuir a la confusión general*. Hubiera sido un buen título para el artículo que comento. Por suerte para Alejandro, esa contribución todavía no es delito.





"The Paris Review" es una fiesta

POR RODRIGO FRESÁN

A poco más de cincuenta años del nacimiento de *The Paris Review*, una de las más célebres revistas literarias del mundo, varias antologías lanzadas recientemente recogen sus grandes éxitos organizándolos temáticamente o para diferentes ocasiones: para leer en el ascensor, en el tren, en la sala de espera.

"No está nada mal cumplir cincuenta años junto al descubrimiento del ADN y la galletita marca Oreo", sonrió George Plimpton el año pasado durante los festejos por el medio siglo de *The Paris Review*. El neoperiodista, novelista, habitual *cameo* (apareció tanto en *Lawrence de Arabia* como en un episodio de *Los Simpsons*), alguna vez pitcher de béisbol, golfista curtido, biógrafo oral de Edie Sedgwick y Truman Capote, e insuperable relaciones públicas Plimpton –uno de los miembros fundadores y bohemios en la Ciudad Luz, junto a William Styron y Peter Matthieseen entre otros, de esta ya legendaria publicación trimestral con un tiraje de 10.000 ejemplares, a menudo en problemas financieros y rescatada del cierre por un hijo de Aga Kahn– murió poco tiempo después. Murió mientras dormía en el piso alto de la misma casa donde se edita la revista, con la tinta todavía fresca en el sustancioso contrato de su muy esperada autobiografía, pero habiendo dejado a punto un contundente volumen celebratorio donde se destilan cinco décadas de esta revista con formato libro que suele recibir veinte mil manuscritos originales al año con ganas de salir del cajón de los inéditos.

Cuatro editoriales lucharon a brazo partido y cheque entero por el monstruo de más de 700 páginas y finalmente se lo quedó Picador. El libro salió a la venta el año pasado con un título tan largo como apropiado. Aquí viene, tomen aire, lean: *The Paris Review Book of Heartbreak, Madness, Sex, Love, Betrayal, Outsiders, Intoxication, War, Whimsy, Horrors, God, Death, Dinner, Baseball, Travels, the Art of Writing, and Everything Else in the World Since 1953*. Aquí lo tengo, desde hace meses junto a mi cama. Inagotable y perfecto para consumir en dosis homeopáticas. Un libro que es lo más parecido a la portada de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Están todos los que tienen que estar –vivos, muertos e inmortales– representados en relatos, poemas y fragmentos cuasi aforísticos de entrevistas: Faulkner, Nabokov, Hemingway, Auden, Borges, Cheever, Capote, Mailer, Márquez, Munro, Roth, Irving, Paley, Pinter, Naipaul, Updike, Erdrich, Franzen, Levi, Sontag, Lethem, Moody, McEwan. Y claro que alguien extrañará a alguien. Pero ésa es la función secreta de las antologías: generar oscuros dobles fondos, luminosa antimateria, nuevas antologías fantasmas donde se reúnen los que faltaron a la cita y los que no fueron invitados.

PASAR REVISTA

Lo cierto es que la aparición de la británica *Granta* (cuyo frente y perfil le deba más de un rasgo a la criatura de Plimpton & Co.) y la súbita y revolucionaria apertura de *The New Yorker* en los '90 debe haber perjudicado y robado lectores a *The Paris Review* que, en cualquier caso, continuó imperturbable con su perfil alternativo y al mismo tiempo conservador. Porque *The Paris Review* ya era *diferente* en los '50 cuando inició las profundas y reveladoras entrevistas a escritores. El primero fue E. M. Forster, Plimpton fue recogiéndolas en ya más de veinte volúmenes de la serie *Writers at Work: The Paris Review Interviews* (varios de ellos fueron traducidos como *Confesiones de escritores* y reordenados temáticamente por El Ateneo a mediados de los '90). Y –por más que en más de una ocasión uno sospeche que lo que allí se confía son, también, ficciones– estas respuestas a aquellas preguntas acaban configurando una suerte de Gran Novela y mapa del universo que funciona como manual de instrucciones a la vez que como modelos para desarmar. El mismo Plimpton comprendió esto, volvió a todas ellas en 1999, seleccionó las mejores contestaciones de todas las entrevistas, las dividió en secciones temáticas –"Por qué escribo", "Sobre el sexo", "Sobre los editores", "Sobre los hábitos de trabajo", "Sobre los críticos", "Sobre el diálogo", "Sobre el bloqueo de escritor", "Sobre el humor", "Sobre el cine y el teatro", "Sobre los colegas", "Sobre los estimulantes artificiales", "Sobre los premios", "Sobre el futuro" y muchos "sobres" más– y editó todo el asunto en la Modern Library bajo otro título exhaustivo y certero: *The Writer's Chapbook: A Compendium of Fact, Opinion, Wit, and Advice from the Twentieth Century Preeminent Writers Edited from The Paris Review Interviews and with an Introduction by George Plimpton*.

Como bien pudo haberle dicho Rick a Ilsa en *Casablanca*: "Siempre tendremos *The Paris Review*".

EL TIEMPO GANADO

"Escribo para soportar el paso del tiempo", dice Jorge Luis Borges en su entrevista con *The Paris Review*. Y –luego del éxito de ventas de la ya mencionada antología cincuentenaria, por la que a nadie le importó demasiado desembolsar los 30 dólares del precio de tapa y de la que muchos más esperan su encarnación *paperback* el próximo septiembre– la fiesta continúa. Para seguir honrando la memoria del héroe fallecido llega ahora una secuela de *The Paris Review Book of Heartbreak, Madness, Sex, Love, Betrayal, Outsiders, Intoxication, War, Whimsy, Horrors, God, Death, Dinner, Baseball, Travels, the Art of Writing, and Everything Else in the World Since 1953*. Tapas blandas, más económica (15 dolares), pero igualmente imprescindible y –en memoria de Plimpton– otro título largo e ingenioso: *The Paris Review Book for Planes, Trains, Elevators, and Waiting Rooms*.

Sí: las 386 páginas del material que compone el libro está ordenado siguiendo criterios e intensidades espacio-temporales que complacerían a Borges. Poemas y relatos cuya lectura se recomienda para viajes por tierra y aire y para esos desplazamientos casi sedentarios –verticales y horizontales– que son los ascensores y las salas de espera. Por supuesto –por suerte– repiten autores de la primera antología y resulta bienvenido el reencuentro de clásicos de la revista –como "El ladrón de palacio" de Ethan Canin (para la sala de espera), "Asilo Beverly" de Denis Johnson y "Epstein" de Philip Roth (ambos para el avión), "¿Por qué no bailas?" De Raymond Carver (para el tren); pero también gratifican verdaderos descubrimientos como los poemas "Sobre cumplir diez años" de Billy Collins y "Por qué llueve tanto en las películas" de Lawrence Raab (los dos, claro, para volver trascendente la breve inocurrencia de un ascensor).

Todo esto y mucho más está potenciado por, a falta de Plimpton, una inteligente introducción de Richard Powers –acaso el joven escritor norteamericano más inteligente de todos– donde se reflexiona sobre la duración de un determinado texto, sobre la distorsión que experimentan minutos y horas cuando entramos a un libro, y sobre ese tan raro y tan exquisito y tan evolucionado placer que es la relectura. Powers concluye: "La lectura es el último comportamiento íntimo y secreto que no es patológico o pasible de ser acusado de algún crimen. Es, seguro, el último refugio para huir de la epidemia del tiempo real. Leemos para escapar –no más sea por un instante– de la trampa del tiempo real, y para regresar y reconocer –no más sea por un instante, también– la naturaleza del tiempo en el que vivimos atrapados. Es durante ese instante que el tiempo ya no fluye sino que se limita a ser. Alcanzas la última oración y levantas la vista: Humbert Humbert está sentado frente a ti en tu mismo vagón. Charles Bovary sufre a tu lado en la sala de espera de un hospital. La Belle Dame Sans Merci te mira de reojo mientras se abren las puertas y presionas el botón de tu piso en el ascensor".

Y, de acuerdo, vivimos en una era donde todo es antologizable y donde proliferan los volúmenes que reúnen textos dispersos con las coartadas más insospechadas. Los libros que se comentan aquí –creados a partir de una revista con forma de libro– se cuentan entre los mejores.

Una revista a la que George Plimpton sólo vio una vez en el acto de ser comprada por alguien. Fue en París, en 1954, en el kiosco del Ritz Hotel, recordó Plimpton. El que compraba *The Paris Review* era Ernest Hemingway. Y Plimpton se acercó para preguntarle si podía entrevistarlo para esa revista. Y Hemingway le respondió que sí.

EN EL QUIOSCO

LEZAMA, 5
(Buenos Aires, agosto 2004)

El número de agosto de *Lezama*, la revista cultural dirigida por Luis Bruschtein, está cruzado por resistencias, persistencias, supervivencias y hasta resurrecciones. La nota de apertura –como viene ocurriendo en esta publicación que ya va por el quinto número– se vincula con buena parte del resto de los artículos, algunas veces de maneras más directas y otras más transversales.
En este caso se trata de "La ciudad y la furia", seis páginas en las que Bruschtein contextualiza el fenómeno piquetero, traza la historia del corte de ruta como acción de protesta desde mediados del menemato y plantea el problema de la "visibilidad" (qué hacen los medios y qué hace la derecha en general con respecto a los canales de expresión de los excluidos). El marco histórico inmediato de esta nota arranca en los '90, pero se remite también directamente a las "discusiones perdidas" de Nicolás Casullo y su texto sobre la muerte de la idea de revolución en la cultura política argentina de los '70 a esta parte.
La vinculación es un poco menos directa cuando se trata de la nota de Emilio Ruchansky sobre cierta revitalización del interés por el folklore, pero es también una indagación sobre lo que se postula como el "regreso" a un fenómeno cultural abandonado tres décadas atrás. Treinta años, dice el autor, en los que "el folklore descansó en la paz de los cementerios". La ruta de los '70 a la actualidad es retomada a su vez por Adriana Petra en su nota sobre el anarcopunk argentino, su renovación en los '90 (y lo que, dice, podría llamarse "anarcopiqueterismo"), y su pequeño circuito porteño actual en el que siguen teniendo su lugar las bibliotecas populares (que a su vez son el tema central de la nota de Lautaro Ortiz, "Entre Sarmiento, los anarquistas y el cibercafé", elogio y breve historia de estas instituciones).
Lezama, en su número 5, trae además tres entrevistas (una al pintor Carlos Gorrierena; otra al escritor uruguayo y ex cofundador de Tupamaros, Mauricio Rosencof; y una charla sobre la novela negra con el escritor italiano Andrea Camilleri), apuntes de Eduardo Blaustein sobre el debate de la ESMA como futuro espacio para la memoria y una nota en la que Horacio González retoma la "pesquisa" iniciada en el número anterior por Christian Kupchik sobre la relación entre literatura argentina y realidad, desmenuzando en el proceso *La lengua del malón*, de Guillermo Saccomanno. Pero es probable que los dos mayores hallazgos de este número sean, por un lado, "La poesía en pelotas", dedicado a la próxima reedición de un libro –"clave en la historia del vanguardismo latinoamericano"– escrito por el santiagueño Bernardo Canal Feijóo en 1924, en el que poesía y fútbol ("fut-bol") se dan la mano; y por otro, un texto del colectivo globalifóbico Wu Ming (que significa "sin nombre") que intenta convencernos de que vivimos en una época con fecha de terminación que, debido al "ecocidio" y a la muerte del Relato, será un enigma para los arqueólogos del futuro. Qué tan persuasivo es el ensayo de Wu Ming, es asunto discutible, pero su lectura es por lo menos muy divertida.

MARIANO KAIRUZ

PERFILES

Palabra de druida

Me gustaría que tratara de recordar el momento en que se pone a escribir. ¿Cómo es ese momento?
–Eso nunca existió. No tengo horas para escribir como otros escritores.
Cualquiera que la lea sabe que no. Pero quiero que hable del momento en que decide escribir.
–Todo empieza como un pequeño relámpago, una palabra que se adelanta, ornamentada; algo del pasado o del futuro que me cae en las manos. Hoy me desperté y hubo una palabra. No recuerdo cuál. Una palabra a partir de la cual nació un pequeño texto que tuve que escribir. Porque si no lo escribo, se va. No vuelvo a recordarlo.
¿Ha aprendido cosas sobre usted misma escribiendo?
–He descubierto. Cada cosa que escribo es un descubrimiento.

(De un reportaje realizado por María Esther Gilio en el año 2000.)



Marosa Di Giorgio (1932-2004)

"Toda la muerte y la vida se colmaron de tul. Y en el altar de los huertos, los cirios humean" (de *Historial de las violetas*).

POR BÁRBARA BELLOC

Marosa Di Giorgio Medici, poeta y, como gustaba definirse hace una década, "druida" uruguaya, nacida en Salto en 1932 y residente en Montevideo desde 1978 hasta el pasado martes 17 de agosto, fecha de su inesperada muerte, fue, es y será una de las voces más amadas y singulares de las letras rioplatenses. Pródiga tanto en la escritura como en la capacidad de ejercer una sutil, pero profunda influencia sobre sus lectores, Di Giorgio es una de esas raras figuras que se dan, muy de tanto en tanto, en el universo de una lengua. Una figura mágica, fértil y misteriosa: como el milagro mismo de la Poesía encarnada, o la estatuilla animada de una diosa terrestre con el don de la palabra original, cada vez nueva y atávica, por siempre resonante, trascendente, libre.

Quienes conozcan su obra comprenderán que no resulta fácil referirse a ella sin caer en la redundancia del asombro, la tibieza de la mímesis o el mero afán de glosar aquello que allí es epifanía pura. Porque precisamente de eso se compone su poesía: de la "manifestación" espontánea y vibrante de las potencias que traman, desde antaño, una suerte de teogonía perpetua en la que las fuerzas que animan el mundo (con infinito amor, crueldad semejante y todo lo que hay en medio) coinciden con el impulso de la voz mística que encarna y canta. "Mi alma es un vampiro grueso, granate, aterciopelado. Se alimenta de muchas especies y de sólo una. La busca en la noche, la encuentra, y se la bebe, gota a gota, rubí por rubí./ Mi alma tiene miedo y tiene audacia. Es una muñeca grande, con rizos, vestido celeste./ Un picaflor le trabaja el sexo./ Ella brama y llora./ Y el pájaro no se detiene", dice un verso breve de *La flor de lis* que bien vale como cifra de la relación pánica que la poeta mantiene con el universo, su particularísimo universo. Un reino en que vivos, muertos, espectros y hados conviven, copulan y contraen enlace con (cuando no devoran, perturban o raptan) toda clase de otros seres de naturaleza animal, vegetal, mineral, divina e infrahumana, para así hacer aflorar el caos coral, dulce y terrible que el tráfico inter-especies nos ofrece como espejo del mundo que queremos creer el nuestro.

Desde el deslumbramiento inicial de *Los papeles salvajes*, Di Giorgio nos brindó en cada uno de sus libros la ocasión de aprender y declinar una lengua nueva y, desde ya, completamente distintiva en la literatura hispanoamericana. "Su estilo es muy peculiar, se lo reconoce a la lectura de una línea cualquiera; y no se parece a nadie", afirma César Aira en el *Diccionario de autores latinoamericanos*. Pero todavía más, nos llevó a recuperar, con esa lengua, el ideal primero de la poesía: el de la palabra eficaz, que nombra y conjura, que crea, cuida y cura las heridas de un mundo que mana sin cesar tanto deleite como dolor, espanto y extrañeza. Una tarea digna de una auténtica Poeta-druida, la que a los 4 años estaba en el jardín de su casa materna y de pronto sintió "como si fuera sustraída del mundo y reinsertada de otra manera", sujeta a partir de allí "a un tic-tac perenne, un alerta constante"; una médium cuya razón de ser yace en expresar aquí lo que hay de más allá, de ese algo inexpresable ("Oí decir en casa que yo era bruja, una tarde en casa siendo tan chiquita. Algunos sollozaron, creo; alguien dijo:

–No hay que asustarse. Nació así. ¿Por qué tener miedo?

Yo miraba hacia todos lados para ver si venía alguna explicación. Ninguna nunca venía...").

El último libro de Marosa, *La flor de lis*, que El Cuenco de Plata acaba de distribuir, viene entonces a religar. Los lectores fieles a Di Giorgio podremos encontrar en estos poemas recientes, quizás, el eco de lo que antes fue una potencia abrumadora, variaciones y otras visitaciones de un reino que siempre se añora y no mengua, aun en la mengua. Los lectores nuevos, es de esperar, quedarán cautivos. Pero una nota aparte merecería el CD *Diadema*, incluido en esta edición, que reúne veintiséis poemas de *Los papeles salvajes* leídos por la autora. Lisa y llanamente, *Diadema* es una joya impar: tanto para los que tuvimos la suerte de escucharla en alguna de sus performances como para los que no, la experiencia de dejarse llevar por la voz baja y caudalosa de Di Giorgio recitando, susurrando, casi cantando las vocales estiradas y temblando o afirmándose en las pronunciaciones de erres y eses con esa cualidad histriónica tan suya, con su raro *tempo* natural, es imperdible, y es un testimonio vivo de la mejor poesía en nuestro idioma, a celebrar en grande.

La vida entera

Escritora de culto, secreta como una contraseña hasta no hace tantos años, Di Giorgio supo deslumbrarnos con la edición en Arca, de Montevideo, de *Los papeles salvajes* (cuyo primer volumen, de 1989, reúne la obra escrita entre 1954 y la fecha de publicación: *Poemas*, *Humo*, *Druida*, *Historial de las violetas*, *Magnolia*, *La guerra de los huertos*, *Está en llamas el jardín natal* y *Clavel y tenebrario*, un libro ineludible para todo amante de la poesía, y cuyo segundo tomo abarca los libros escritos entre 1979 y 1991, ambos reeditados en Buenos Aires por Adriana Hidalgo en el 2000 y celebrados con el Premio Internacional de Poesía en Lengua Castellana del Festival de Medellín en el año 2001).

Hasta la actual publicación de los poemas de *La flor de lis*, Di Giorgio destiló sus talentos en una prosa fronteriza, que tiene tanto de poesía como de teatro sin escena o forma líbera y heterodoxa: *Misales* (1993, traducido al francés), *Camino de las pedrerías* (1997), *Reina Amelia* (1999) y *Rosa mística* (2003) son textos en los que se pueden leer las varias y ricas modulaciones de una voz siempre mutante y, no obstante, siempre fiel a su armonía anómala. Recibió la beca Fullbright, y sus poemas y relatos fueron traducidos al inglés, francés, portugués e italiano. Pero, más allá de la letra impresa, los recitales de Di Giorgio (de los que el CD *Diadema* es una muestra excelente) subsisten en ese otro tiempo y espacio de la escucha y el deleite sin límite, esa oportunidad de participar de la presencia del poema, que late en la caída de cada pétalo de los que Marosa desleía en vivo, hoy, ahora.